

## LE MOTIF PICASSO

Bénédicte Ramade • Colloque Picasso Sculptures • 26 mars 2016

Si des liens ont dessiné une évidente filiation entre Picasso et des peintres contemporains – depuis une correspondance stylistique jusqu'à une posture se réclamant du désir artistique ardent (*anxiety*) et de la super-productivité du maître –, qu'il soit ici question des pratiques de Dana Schutz, Steven Shearer, Amy Bessone, Ray Smith ou Nicola Tyson, l'influence de la sculpture de Pablo Picasso sur les artistes est encore à analyser, voire à démontrer, puisque ce n'est pas un corpus encore si bien connu et maîtrisé des artistes en raison de son enseignement finalement timide. Si le bricolage et la récupération d'objets tels que Pablo Picasso les a pratiqués depuis l'heure cubiste nourrissent une politique du geste parfois inconsciente chez nombre d'artistes contemporains, comme il sera montré à travers une galerie visuelle non exhaustive, il convient aussi d'analyser des approches plus ou moins consciemment picassiennes, à savoir une propension anti-catégorielle et synchrétique identifiable de prime abord au postmodernisme chez des artistes comme Aaron Curry ainsi que le duo Aubry et Broquard, mais qui, selon moi, semble relever d'une permissivité (du moins d'un excès de liberté) que Pablo Picasso adoptait à l'égard de la sculpture en raison de son autodidaxie. Le caractère empirique de ses sculptures d'atelier constituerait ainsi un héritage moins galvaudé que celui du motif de l'objet réhabilité, d'une « simple » esthétique du glissement.

Celle-ci n'en offre pas moins une filiation intéressante qui pourrait s'établir à partir de différents points de jonction, depuis des processus jusqu'à des médiums, jusqu'à une logique de combinaisons antinomiques.

Le processus de la métabolisation de rencontres fortuites avec des objets, leur récupération, leur assemblage tel qu'il a établi la légende du Picasso sculpteur cubiste, constituent une évidence chez plusieurs artistes. Si ceux-ci ne revendiquent pas haut et fort l'héritage de Picasso, force est de constater que l'empreinte de ce dernier est indéniable. Sans articuler certaines de ses œuvres précises à celle des artistes contemporains dans un principe de pure ressemblance et affinités visuelles, il s'agira d'avancer quelques pratiques fonctionnant à partir de cette logique de glissements et combinatoires.

Ainsi, l'Allemande Gitte Schäfer arrange-t-elle des composites, associations analogiques à partir de trouvailles usées qui loin de constituer des totems nostalgiques ou d'entretenir un esprit de brocante, opèrent des glissements sémantiques, recomposent des identités, traversent les cultures. Elle entretient dans ses mâts (superposition d'objets appartenant aux registres d'une mode déclassée, du kitsch populaire, de l'artisanat bas de gamme ainsi que de la curiosité folklorique) une qualité transitoire qui semble répondre à la même caractéristique dans les œuvres sculptées de Picasso. Jeux d'équilibre et d'adresse, ces totems bizarres et vernaculaires révèlent autant l'obsolescence des objets et des usages qu'ils empilent, que leur réhabilitation par un changement de statut et d'apparence. Dans cette célébration hirsute des modes et des conventions, les mâts de Gitte Schäfer se comportent comme les collages d'objets de Picasso, condensant l'histoire du goût (bon ou mauvais). Dotés de prénoms comme d'une personnalité (*Colette, Deva, Ignis, Eloise*, etc.), ces télescopes disparates construisent l'identité d'une nouvelle

sculpture, entre abstraction et réalisme kitsch.

Une attitude un peu ironique à l'égard des métamorphoses qui fait écho à la sculpture d'une autre Allemande, Judith Hopf. Celle-ci a notamment réalisé des masques aux atours primitivisants à partir d'emballages de composants électroniques (comme des cartonnages de téléphone portable) qu'elle a ensuite imprimés à l'aide d'une imprimante 3-D. De cette pratique que j'assimile à la non-inspiration ou au tâtonnement symptomatique de l'absence transitoire d'inspiration – un comportement classique du temps de l'atelier qui confine alors à « bricoler » avec tout matériau à portée de main, à la façon dont Picasso pouvait agir au cours de l'année 1943, métabolisant des paquets de cigarettes, des nappes de restaurants –, Hopf compose une approche complexe figeant par l'impression 3-D, ce jeu d'équilibre transitoire, opérant un singulier enchaînement de glissements des usages et des apparences. Elle aussi conduit le regardeur à se départir de sa familiarité avec les objets, leur usage, et à accepter de se confronter à ses propositions, ces métamorphoses qui associent une résistance aux apparences à une potentialité des combinaisons dont témoigne le choix du verbe « essayer » dans le titre de ses œuvres *Trying to Build a Mask*. Le résultat offre une puissante présence en raison de la ressemblance de ces reconfigurations d'emballages avec des masques primitifs épurés, uniformisés par la matière laiteuse de la technologie 3-D. La filiation avec Picasso est ainsi moins formelle que processuelle, par la façon d'imposer une nouvelle forme à un contre-objet, l'emballage d'un objet, précisément conçu à l'origine

pour que sa forme épouse celle dictée par un produit. Une contre-production en quelque sorte à partir de laquelle Hopf construit ses masques en découpant, en pliant, réinsufflant de la valeur à un matériau non convoité à la manière de Picasso. Et là où le maître uniformisait ses sculptures en les recouvrant de peinture blanche, Hopf d'opérer pareille « artialisation<sup>1</sup> » avec le matériau laiteux injecté dans l'impression 3-D, délaissant l'hétérogénéité des emballages originaux. Le Canadien An Te Liu s'empare aussi des emballages technologiques (ici des coques de protection en polystyrène) qu'il convertit en une statuaire aux formes primaires, travaillant une patine et un raffinement de la surface par recouvrement. De prime abord, les sculptures feraient davantage penser à une influence de Brancusi. Pourtant, le sculpteur ne figure pas dans le « Glossaire incomplet » de sa plus récente monographie, pas plus que le nom de Pablo Picasso, alors que ceux de Noguchi et Giacometti ont une occurrence<sup>2</sup>. Pourtant, en observant la conversion des formes qu'opère Liu, la familiarité avec les procédés picassiens s'affirme. Lui aussi défait les apparences par un glissement de médium, convertissant les modestes enveloppes qu'Hopf a aussi su métaboliser, ces contre-formes aux découpes singulières s'érigent en céramique, en grès patiné ou en bronze. Les formes modestes s'érigent alors en totem, fétiche ou reliques. C'est aussi le changement de densité qui offre une parenté aux pratiques de Pablo Picasso lorsque celui-ci convertit des assemblages en bronze. Liu opère également cette densification en moulant ses pièces (terre cuite, grès, parfois bronze) et en travaillant les glacis (pigments, fer, manganèse, cire). Ce

que le critique américain Andrew Berardini qualifie « d'exosquelette de plastique technologique<sup>3</sup> » gagne en identité, promu au rang de sculpture, arrangé avec soin sur des socles et un appareillage muséal qui densifie le geste. Comme chez Picasso, l'objet converti est accompagné dans sa mutation par une mise en exposition minutieuse. Dans le déplacement, l'objet non désiré qui fait partie des scories de l'acte consumériste, se transforme jusqu'à la transfiguration par l'enoblissement de sa confection et de sa mise en espace à l'aide de socles et de plateformes.

Que nous disent ces exemples ? Ils signalent pour moi une forme d'héritage inconscient des pratiques inventées par Pablo Picasso, désormais banalisées, utilisées sans être revendiquées (comme citation ou hommage), parfaitement intégrées dans un arsenal critique de la société des objets.

L'Australien Ricky Swallow, établi à Los Angeles, opère lui aussi cette façon de dépendre les matériaux tout en avançant pour sa part l'héritage non seulement processuel mais aussi formel de Picasso. Ses matériaux pauvres comme le carton ondulé ou en rouleau façonnent des objets dans un rapport de forte révérence à l'histoire de l'art que n'adoptent pas les artistes précédemment abordés. La guitare, objet que Picasso élaborera sous forme de relief sculpté en carton dans les années 1910, occupe également une place importante dans le corpus de Swallow, entre hommage et dérision. *Reclining Guitar with Dials* (2012) est ainsi réalisé dans un premier temps en carton puis coulée en bronze dont la patine « effet peint » confond le spectateur. L'artiste les qualifie volontiers d'objets d'étude à la manière même dont Picasso considérait lui aussi ses expérimentations sur le

volume et l'objet assemblé. Comme le souligne le critique Michael Ned Yolte, Swallow fait cependant moins dans l'appropriation que l'approximation<sup>4</sup>. Un trait d'ailleurs commun aux autres artistes qui ont parfaitement assimilé les motifs et les processus picassien jusqu'à l'inconscient. Les références à l'histoire et aux maîtres qu'effectue Ricky Swallow s'appuient sur un mode de conception empirique qui se rapproche d'une logique de l'exercice autour de formes primaires, de références. De ce temps de la manipulation d'objets fragiles, encore une fois précaires par leur forme et la nature de leurs matériaux, reste l'apparence, une fois figée dans la lourdeur et la permanence du bronze. Là où Swallow croise aussi fortement la logique du maître, c'est dans l'expérimentation du « display », de l'arrangement spatial de ses formes, comme dans l'œuvre *Stair with Contents* (2014), bronze comprenant un podium à gradins occupés par des objets – coffre de guitare, pichets et des formes moins usuelles. L'œuvre en ronde bosse déploie son apparence en fonction de l'orientation du regard, offrant une richesse sémantique presque anachronique. C'est le caractère antinomique des compositions qui complète la logique processuelle de l'emprunt au monde des objets et des glissements de champs. Chacune des propositions cultive une intranquillité latente à partir d'oppositions entre les surfaces et la mise en volume, le caractère décoratif et la narration, la bidimensionnalité et la tridimensionnalité, la peinture et la sculpture. Picasso a marqué la création artistique par une approche non-conventionnelle et anti-traditionnelle des canons de la sculpture, une transversalité, une décatégorisation entre le *high* et le *low* qui préfigurent l'iconoclasme postmoderniste

et l'avènement de la culture visuelle. Deux artistes développent encore plus spécifiquement cette caractéristique dans leurs sculptures et installations : l'Américain Aaron Curry et le duo suisse Aubry et Broquard. Le premier revendique volontiers l'influence de Picasso sur les formes de ses statues. Les seconds ne l'évoquent pas mais leurs formes s'en ressentent fortement. Ce qui est intéressant chez Curry, c'est que la plupart des observateurs s'arrêtent à l'aspect citationnel, du moins référentiel que l'artiste assume dans les formes de ses œuvres amalgamant le fruit de ses lectures, d'une mémoire visuelle et des furetages électroniques. Mais selon moi, c'est bien dans le *morphing* processuel que Curry établit sa filiation avec Picasso. Par l'arrangement qu'il produit entre figuration et abstraction (les formes abstraites parées d'une paire de testicules de *Big Pink*, 2010, installée dans l'espace public new-yorkais), le plié-découpé-déplié mettant en crise bi- et tridimensionnalité, la polychromie et le recouvrement pictural ou sérigraphique, le rapport à la signature assumée comme un motif parfois tagué ou gravé comme un graffiti irrévérencieux, Curry développe selon moi une pratique dans le droit fil de Pablo Picasso. Jusque dans l'intégration des dispositifs de monstration qu'il met au point au sein de son atelier chéri qualifié d'espace sacré dans une conversation avec Thomas Houseago<sup>5</sup>. Il conçoit ses environnements comme des tableaux dans l'espace. Enfin, Curry affiche un registre formel relativement restreint, se plaisant dans une mise en crise de l'original et de la copie, à métaboliser ses propres formes au fil de constructions d'équilibristes qui ne refusent ni le

qualificatif de monument pour les œuvres publiques, ni celui de statuaire pour ses propositions d'intérieur. Curry manœuvre au sein des références avec une pointe de malaise, dans un rapport à l'hommage ambigu, entre admiration et conjuration. Le canon (motif) « Picasso » est autant là pour être célébré que dégradé comme avec *Pixelator (Mink and Veil)*, 2008, dont le motif en damier est une survivance de l'*Arlequin*, soulignant une incapacité à éviter le sujet tout en le sadisant formellement, parvenant même à éviter de tomber dans la caricature. Le jeu d'équilibre est subtil et dangereux, une brèche savamment entretenue par Curry. Comme le lui fait remarquer le sculpteur Thomas Houseago :

**« Picasso, Neil Young, Bob Dylan, Hanna-Barbera, Star Wars et le modernisme, tout cela coexiste. Nous pouvons en faire ce que nous voulons<sup>6</sup>. »**

Ce syncrétisme culturel et cette désinvolture constituent le socle de la véritable influence de Pablo Picasso, au-delà des évidences formelles et d'un principe de reconnaissance visuelle.

La distance qu'affichent Bastien Aubry et Dimitri Broquard constitue, quant à elle, un rapport peut-être plus ironique à l'histoire des formes dans laquelle le duo puise lui aussi sans vergogne, une distance que l'on peut assimiler à la désinvolture décomplexée de Curry. Dans la récente exposition du duo helvète en 2015 à la Maison d'art Bernard Anthonioz, *La Gitane à la guitare* (titre ô combien picassien), les artistes agissent par recouvrement, dérapages visuels, adop-

tant une approche très libre et expérimentale des matériaux et des techniques. Ainsi, la céramique fait-elle les frais de leur empirisme. Manipulée, peinte, impressionnée, leurs cruches deviennent des trophées pathétiques revendiquant une autodidaxie appuyée. Qu'elles soient suspendues comme des vestiges d'objets utilitaires au bout de hampes de métal au graphisme irrégulier (*Abandon, La Desserte au jardin, Le Grau du Roi*, toutes trois réalisées en 2015), ramollies et déprimées, trivialisées par leur support lorsqu'elle s'applique à des paquets de céréales (*Cerebral Boxes*, 2015), les céramiques entretiennent une ambivalence entre le savoir-faire et le dilettantisme de surface puisque le duo travaille avec de grands artisans suisses. Picasso disait avoir mis des années à pouvoir dessiner comme un enfant, Aubry et Broquard usent de cette même logique du désapprentissage, d'une certaine brutalité envers les éléments, ainsi que d'une logique articulant les antagonismes matériaux entre le dur et le mou, le volume et la planéité, l'effet de masse et la légèreté, la sculpture et la peinture. Dans leur approche globale par condensation, ils vont vers tous les supports, mélangent les références cultures, impriment numériquement sur polystyrène et glaciis (*L' Aimable surprise*, 2015), cherchent la tension entre la reproduction mécanique et l'unicité du geste manuel.

Ils réfléchissent également la notion de mise en espace, arrangent leur présentation jusqu'au socle dans un prolongement de la sculpture à l'espace. Leur dimension empirique s'accompagne ainsi d'un souci presque contradictoire de l'ordonnance. Leur analyse des modes de production revient moins à tuer le père Picasso, du moins s'employer à l'assumer par assimi-

lation à la culture populaire, qu'à assumer une totale déprises des diktats, canons et catégories. Picasso est à ce point une évidence qu'il n'a plus besoin d'être cité ou mentionné par des artistes comme Aubry et Broquard, il fait partie d'un inconscient artistique, d'une évidence des approches libérées des principes catégoriels, dans une célébration hirsute de l'empirisme. Ce que l'on aurait tendance à reconnaître comme une impudence cynique de la postmodernité correspond bien davantage selon moi à une pratique affranchie telle qu'elle aura été préparée par la sculpture de Pablo Picasso.



**JUDITH HOPF**

*Trying to Build a Mask Out of a Hard Drive Package,*  
2013  
Galerie Kaufmann Repetto, Milan



**AARON CURRY**

*CastLevania,* 2011  
ink and silkscreen on wood with aluminum base,  
259.7 x 101.6 x 91.4 cm  
Courtesy of David Kordansky Gallery, Los Angeles, CA /  
photo : Fredrik Nilsen



**RICKY SWALLOW**

*Stair with Contents,* 2014  
Modern Art Gallery, London



**BASTIEN AUBRY & DIMITRI BROQUARD**

*Cruche n°9,* 2012

## NOTES

1. L'artialisation est un principe de transformation par assimilation défini par Alain Roger dans son *Court Traité du paysage*, Paris, NRF, Gallimard, 1997. En l'occurrence, il s'agissait du pays transformé par sa mise en paysage.

2. Kitty Scott, « *An Te Liu: An Incomplete Glossary* », in *An Te Liu*, Londres, Black Dog Publishing, 2015, p. 139-144.

3. Andrew Berardini, « *An Te Liu : Or, a Vision in a Dream, a Fragment* », in *An Te Liu, op. cit.*, p. 115.

4. Michael Ned Holte, « *Cardboard Age* », *Ricky Swallow: Bronzes*, Londres et Sydney, Stuart Shave/Modern Art et Darren Knight Gallery, 2013, pp.3-6.

5. « Aaron Curry, Thomas Houseago: Standing Figures », *Flash Art*, n° 43, mars-avril 2010, p. 87.

6. *Ibid.*, p. 89.